



Die Flammen der Liebe lodern heller als der Tod: In Stefan Herheims Osloer „Bohème“ fliehen die Lebenskünstler vorm Klinik-Elend in einen Traum von Paris. Foto Erik Berg

Der Tod und das Mädchen, das zweimal stirbt

„La Bohème“ – ein Krankenhausdrama: Stefan Herheim entdeckt einen neuen Puccini vor alten Kulissen

OSLO, im Januar Die Inszenierung sei von der „gode, gamle sorten“, verkündet der Regisseur verschmitzt. Seine eigene Neudeutung von Puccinis „La Bohème“ an der Oper Oslo meint Stefan Herheim damit allerdings nicht. Die Vorstellung von einer „guten, alten“ Zeit in der Operregie verbindet sich für die meisten seiner Landsleute, vielmehr mit der Osloer Vorgänger-Inszenierung von Einar Beyron. Diese rundum traditionelle, herrlich plüschige „Bohème“ stand von 1963 bis 2007 auf dem Spielplan – ganze 44 Jahre lang. So weit, so opernalltäglich: Scheuen doch viele Bühnen bei Quotengaranten wie „La Bohème“ oder „La Traviata“ vor einer Erneuerung längst abgespielter Uraltproduktionen zurück. Dahinter steht ein Misstrauen gegenüber der aktuellen Operregie, der viele Intendanten eine halbwegs stil- und werkgerechte Neudeutung solcher stark zeitverbundenen Stücke schlichtweg nicht mehr zutrauen.

Tatsächlich leiden gerade die Puccini-Opern unter der Geschichtsvergessenheit vieler zeitgenössischer Regisseure. Was Stefan Herheim jetzt in Oslo gelingt, dürfte dagegen der Diskussion um eine werk-gemäße, aber eben nicht bloß opern-museale Sicht auf Puccini starke Impulse verleihen. Denn seine neue Version wagt eine Sicht auf „La Bohème“, in der die Utopie der „guten, alten“ Zeit als eigene Deutungsebene und durchaus schmerz-lich-nostalgischer Reiz bewahrt ist. Hier-

zu integriert er mit seiner Ausstatterin Heike Scheele gekonnt Teile der alten Beyron-Inszenierung in sein neues Konzept. Das ist weit mehr als ein post-modernes Stiltat: Aus dem Zusammen-prall der Zeiten entsteht ein Panoptikum der radikal gewandelten Vorstellungen von Krankheit, Tod und Sterben zwischen einst und heute.

Der klugen Bemerkung Susan Sontags folgend, dass die Todeskrankheit Nummer eins des 19. Jahrhunderts, die Tuberkulose, längst durch den Krebs abgelöst sei, stirbt Herheims Mimi einen aseptischen, kalten Klinik-Tod im Krankenhausbett. Drastisch verlöschen ihre Herztöne, noch vor dem ersten Takt der Oper. Das ist zu viel für den sensiblen Rodolfo, der den Tod der Freundin um keinen Preis wahrhaben will. Er flüchtet sich in eine Vision: Mit den ersten rhythmischen Schlägen der Musik setzt auch das Herz der Geliebten wieder ein, ihr auf Bühnenbreite projizierter Puls überlagert sich mit den Frequenzen der Klänge aus dem Graben (Video: Robin Hagen), und wie ein ferner Traum erscheint auf der Wand des Sterberaums die Silhouette von Paris.

Die Krankenkarte Mimis (nicht etwa das rührselige Drama des verkannten Poeten, dessen Zeuge wir jetzt werden) geht in Flammen auf, und mit dem Dokument des Todes fängt auch das ganze hilflose Arzteamt gewissermaßen Feuer unterm Kittel. Da sind sie plötzlich wieder, all die liebgewonnenen Figuren der Bohème: das herzensgute Flittchen Musetta, der ta-

lente Genremaler Marcello ... Rasch weg mit dem elenden Krankenzimmer – die erste von vielen spektakulären Verwandlungen – und flugs hinein in die traurig-schöne Demimonde!

Manch weniger originelle Regisseur hätte es, gleichsam als Alibi, bei diesem quasisurrealistischen Klinik-Entree belassen. Nicht so Herheim, der beide Zeitebenen konsequent beibehält und die hundertde, von der Chemotherapie obendrein kahlköpfige Blumenstickerin mit Hilfe von Doubles gleich mehrfach sterben lässt. Frappierend, welche Abstände da unversehens deutlich werden: zwischen dem wesenlosen Ableben an Apparaten und Schläuchen und der gefühlvoll ver-süßenden Todesinnigkeit der Romantik.

Diese metaphorisch verbrämte Gegenwelt hat es dem Regisseur naturgemäß besonders angetan: Nach dem Vorbild der rothaarigen Hades-Boten aus Thomas Manns „Tod in Venedig“ lässt er den grausamen Schnitter – hier in Gestalt des charismatischen Brenden Gunnell – in vielerlei Masken durchs Geschehen geistern. Er ist der lüsterne Giftzwerg Benoit, der mit markerschütterndem Klopfen die letzte Miete einfordert. Er ist der Spielzeug-händler Parpignol, der einem sterbenden Kind finale Freude macht, und er marschiert mit einer bei Mahler rekrutierten Kompanie von Skeletten in Uniform quer durchs Café Momus: Memento Mori! Natürlich ist er Musettas Galan Alcindoro, der ihr prompt eine kleine, faustische Syphilis hinterlässt. Er ist aber auch der Zöll-

ner an der Douane, der Rodolfo und die Zuschauer nach der Pause zurück an die Seine lockt. Und schließlich ist er Freund Hein, der im Kittel des Arztes Mimis Seele in den Himmel hinaufgeigt.

Noch viel weiter spannt sich der Horizont der Assoziationen – vom „Schlussstück“ Rilkes bis zu Schuberts „Der Tod und das Mädchen“. Nie aber wird das Zitiere Selbstzweck; immer gewinnt der virtuose Puppenspieler Herheim daraus szenische Wirkungen, die das bekannte Geschehen ins Ungeahnte überhöhen. Ungemein berührend gelingt der Schluss: Hier versucht die – längst unsterbliche – Mimi Puccinis, den untröstlichen Rodolfo unserer Tage mit dem unabänderlichen, doch auch erlösenden Tod seiner Freundin zu versöhnen. Das misslingt, denn Oper bleibt nun einmal eine schöne Illusion. Selten aber dürfte auf der Bühne ehrlicher mit dem allgegenwärtigen Thema Sterben umgegangen worden sein.

An der eindringlichen Wirkung des Abends haben nicht zuletzt der unheimlich klängsensibel agierende junge Dirigent Eivind Gullberg Jensen und das ebenfalls durchweg junge, beeindruckend spielfreudige Sängereensemble gehörigen Anteil. Der Mimi von Mariann Fjeld Olsen, der Musetta von Nina Gravrok, vor allem aber dem stellenweise an den ganz frühen Pavarotti erinnernden Tenor Daniel Johansson als Rodolfo dürfte man schon bald in südlicheren Gefilden wiederbegegnet. Herheims Inszenierung hoffentlich auch. CHRISTIAN WILDHAGEN

Der wildstille Intellektuelle

Zum Tod des Schauspielers Vadim Glowna

„Mit dem Ponom (Gesicht) wollen Sie zur Bühne? Lernen Sie lieber kochen!“ Das sagte der Direktor des Stadttheaters von Olmütz, als ihm die junge Tilla Durieux vorsprach. Grandioser hätte er nicht irren können: Sie wurde eine schauspielerische des zwanzigsten Jahrhunderts. In den sechziger Jahren wäre keinem deutschen Intendanten der jiddische Begriff Ponom über die Lippen gekommen. Aber das Gesicht Vadim Glownas dürfte ähnlich abfällige Ratschläge provoziert haben. Nur nicht den zum Koch. Denn Glowna, aufgewachsen in Hamburger Trümmervierteln, war schon Matrose, Hotelpage, Taxifahrer, Theologiestudent und Journalist gewesen. Vor allem aber hatte er das Glück, auf einen Regisseur zu stoßen, der nicht seine knorplig große, gebrochene Nase und die breiten Züge, sondern die Begabung sah: Gustaf Gründgens engagierte Vadim Glowna für sein Hamburger Schauspielhaus.

Ein Ensemblespieler erster Güte, war er bald auch im Film und auf dem Bildschirm präsent. Wieder half ihm ein Großer: Johannes Schaaf engagierte ihn 1965 für „Im Schatten der Großstadt“. International machte Glowna 1976 in Sam Peckinpahs „Steiner. Das Eiserne Kreuz“ durch sein feinnerviges Spiel auf sich aufmerksam, was ihn zu Claude Chabrol („Stille Tage in Clichy“) und in die französischen Filme Romy Schneiders brachte. Nach Dutzenden hiesigen Filmen galt er als verlässlicher, eigenwilliger Köhner und Kämpfer gegen „Papas Kino“.

Hanns Zischler ausgenommen, prägte sich wohl niemand so wie er – vor allem durch „Gruppenbild mit Dame“ (1977), wo er als einer von wenigen darstellerisch nicht in Böll-Ehrfurcht erstarrte, dann mit „Deutschland im Herbst“ (1978) – dem Publikum als schauspielerischer Intellektueller ein, der aber bei Bedarf toben konnte wie Klaus Kinski. Mit seiner damaligen Frau Vera Tschechowa produzierte er 1980 „Desperado City“, sein Debüt als Regisseur, das in Cannes die Goldene Kamera errang. Düstler wie „Deutschland im Herbst“, wurde der Film doch zu dessen Kontrapunkt: Die Geschichte vom Studenten, der seinen Ekel vor dem korrupten reichen Elternhaus, seine Flucht



Vadim Glowna

Foto dupl

ins Hamburger Rotlichtmilieu und einem bewaffneten Banküberfall, der ihm Einsatz für Revolution ist, mit dem Leben bezahlt, pulsiert vor wütender Lebenslust. Was Glowna da „auf die Leinwand geschleudert“ habe, sei „imponierend und stark“, urteilte die deutsche Kritik. Einen vergleichbaren Erfolg gab es nicht mehr, aber zahllose Spiel- und Fernsehfilme, in denen er, mal Regisseur, mal Schauspieler, glänzte. Sein Spiel neben Hannelore Elsner in „Die Unberührbare“ errang 2000 den Preis der deutschen Filmkritik als Bester Darsteller, 2004 fesselte er als abstoßend zwischen kranker Autorität und Selbststass changierender Vater in Oskar Roehlers „Agnes und seine Brüder“.

2003 kehrte Glowna nach langer Zeit auf die Bühne zurück: Im Berliner Deutschen Theater spielte er unter Peter Zadek neben Agnes Winkler, Susanne Lothar, Karl Friedrich Praetorius und anderen Theatergrößen den alterslustrigen Koch in Brechts „Mutter Courage“. Zuletzt sah man ihn als Kardinal im Fernsehspiel „Die Borgias“, bannend selbst im Massenaufgebot. Am vergangenen Dienstag ist Vadim Glowna überraschend im Alter von siebzig Jahren in Berlin gestorben. DIETER BARTETZKO

Mein armes, müdes Auge

Kim Ki-duks Film „Arirang“ zeigt sein Scheitern an sich

Wenn einem Autor einmal partout nichts einfällt, wenn jemand ratlos vor der Tastatur sitzt und jeder überzeugende Satz unendlich weit entfernt zu sein scheint, dann spricht man von einem „writer's block“. Und damit hat einen Namen, was natürlich immer noch eine viel kompliziertere Angelegenheit ist. Doch wie nennt man das entsprechende Syndrom bei einem Filmemacher? Der Ausdruck „director's block“ ist nicht im gleichen Maß geläufig, was wiederum auf die wesentlichen Unterschiede in der Autorenschaft verweist, die hier im Spiel sind.

Der koreanische Regisseur Kim Ki-duk gibt nun aber in „Arirang“ ein fast perfektes Beispiel für eine solche Blockade. Paradoxerweise tut er dies in Form eines Films, der davon handelt, wie ein erfolgreicher Vertreter des Weltkinos verzweifelt versucht, nach einer Pause von drei Jahren wieder einen Film zu machen. Diese drei Jahre hat er, wenn wir den Bildern von „Arirang“ trauen dürfen, in einer Hütte am Rande eines Dorfes verbracht, dessen Häuser zwar in den Blick der Videokamera geraten, zu deren Bewohnern er ein wenig verwahrlost wirkende Kim Ki-duk jedoch keinen Kontakt zu haben scheint. Dass er den Aussteiger nicht einfach spielt, macht er durch Großaufnahmen seiner schrundigen Füße deutlich.

Der Film besteht über weite Teile aus einem Selbstgespräch, das er mit seinem „Schatten“ führt, der gute Fragen stellt und für dessen „Rolle“ er sich einfach die struppigen Haare hochsteckt. In diesen Reflexionen über die Tatsache, dass nach 2008 (nach „Dream“) eine Unterbrechung in seinem davor hochproduktiven Schaffen zu verzeichnen ist, tauchen unterschiedlichste Motive auf. Er spricht von dem Schock, den er verspürt hat, als eine Schauspielerin bei den Dreharbeiten beinahe zu Tode kam; er spricht von seinen beiden langjährigen Assistenten, die ihn „verlassen“ oder „verraten“ haben; und er macht sich Gedanken über die seltsame Rolle, die einem Filmemacher im System der globalen Aufmerksamkeit zukommt, wo er zu einem Botschafter seines Landes wird, auch wenn er diesem vor allem in seinen frühen Werken wie

„Address Unknown“ ein keineswegs schmeichelhaftes Zeugnis ausstellt. Offen spricht er von dem Ehrgeiz, es im System der Festivals und Preise zu „schaffen“ – all dies nun aber dokumentiert in den groben Bildern einer Videokamera, die sein nur von einer Laterne erleuchtetes Gesicht geradezu abzutasten scheint.

„Wie kann ich wieder einen Film machen?“, fragt Kim Ki-duk, während er ihn doch schon macht. Die Reflexion verbindet er in „Arirang“ allerdings mit einer selbstgebastelten Weltanschauung, der zufolge das Leben aus „Kampf und Folter“ besteht, während er zwischen durch einen Mönch aus einem seiner früheren Filme zeigt, der wie ein östlicher Sisyphos einen Mühlstein durch die Gegend schleppt. So konsequent wie absehbar läuft „Arirang“ auf den Punkt zu, an dem in einer großen Geste Schluss gemacht wird mit so ziemlich allem. Es ist die wehklagende Stimme, mit der Kim Ki-duk zwischenwährend immer wieder den Abgang auf seine vertraute Welt antimmt, die ein Moment des Zweifels wachhält: Vielleicht ist „Arirang“ doch mehr als nur ein ironisches Spiel? BERT REBHANDL



Am Ende aller Selbstgespräche: der Regisseur Kim Ki-duk Foto Rapid Eye Movies

Der stille Held im Holocaust

Der Oskar Schindler von Amsterdam: Walter Süskind rettete tausend Juden das Leben. In Deutschland kannte man ihn kaum. Ein Film ändert das.

Googelt man den Namen „Süskind“, so landet man zunächst bei Patrick Süskind, dem Autor des Romans „Das Parfum“. Um Walter Süskind zu erforschen, muss der Interessierte tiefer in die Annalen der Geschichte gehen. Vor allem aber muss er bewusst nach ihm suchen, denn der Retter von rund eintausend Juden in Amsterdam, darunter mehr als sechshundert jüdischen Kindern das Leben rettete, von der Königin dafür geadelt wurde und bis heute von den mehr als fünftausend Nachkommen gefeiert wird. Eine solche Ehre blieb Walter Süskind versagt: Er starb im Februar 1945 „irgendwo in Osteuropa“ – vermutlich bei einem der Todesmärsche von Auschwitz.

In den Niederlanden wird dem 1906 im westfälischen Lüdenscheid Geborenen und in Gießen Aufgewachsenen nun ein spätes Denkmal gesetzt. Zwar steht sein Name hier bereits auf Gedenktafeln und in Geschichtsbüchern. Auch ist seit 1972 eine der vielen Amsterdamer Zugbrücken nach ihm benannt und wird er in verschiedenen historischen Museen geführt. „Populär“ aber dürfte er erst in diesem Jahr werden. So gibt es seit kurzem eine Biographie über ihn. Und seit Mitte Januar ist seine Geschichte in den niederländischen Kinos zu sehen.

„Süskind“ (dargestellt von dem jungen, vielversprechenden Schauspieler Jeroen Spitzenberger) beginnt mit dem Leben in Amsterdam, wohin der gelernte Kaufmann mit seiner Frau Hanna 1938 im Zuge der Rassengesetze aus Deutschland flieht. Holländische Vorfahren und ein holländischer Pass ermöglichen ihm die schnelle Eingewöhnung. In der Kapitale arbeitet er als leitender Angestellter beim Lebensmittelkonzern Unilever. Seine Managementqualitäten sind unverkennbar. „Er war ein Mann, der gut reden konnte“, beschrieb ihn sein Neffe Bernard Süskind. „Sobald er Freunde hatte und er neue Kunden gewann, blieben sie ihm treu.“ Nach der Besetzung der Niederlande durch die Deutschen im Mai 1940 nehmen in den Folgejahren auch hier sukzessive die Restriktionen gegen die Juden zu. Im Februar 1941 wird in Amsterdam der Jüdische Rat ins Leben gerufen, der für die Durchführung der antisemitischen Regeln verantwortlich ist. Seit dem Sommer 1942 koordiniert er darüber hinaus die Deportation der Juden.

Bald schon heuert der Jüdische Rat Walter Süskind an, der von der NS-Kommandantur mit der „effizienten“ Verschickung von Juden als Arbeitskräfte nach Osteuropa beauftragt wird. Sammelstelle für die bei den Razzien zusammengeworfenen Juden ist das Holländische Theater im jüdischen Viertel von Amsterdam. Hier verbringen sie die Tage vor ihrem Transport nach Westerbork, dem Durchgangslager Richtung Osten.

Kaum ist er zuständig für die Registrierung der Juden, fängt Süskind an zu trick-sen. Mit Hilfe seiner rechten Hand, Felix Halverstad, manipuliert er Papiere, radiiert Namen aus Listen, „verzählt“ sich beim Erstellen der Quote und verschafft Juden gelbe Armbinden, als Zeichen ihrer Mitgliedschaft im Jüdischen Rat, was ihnen zumindest einen Transportaufschub sichert. Weil Süskind zwischenzeitlich realisiert, wohin die Reise tatsächlich geht, aber auch, weil er inzwischen selbst eine kleine Tochter hat, wird ihm klar, dass er vor allem die Kinder schützen muss. Mit einer Handvoll Eingeweihter, darunter nichtjüdische Widerständler, setzt er ein System in Gang, um Kinder über eine gegenüber dem Theater gelegene Kindertagesstätte untertauchen zu lassen. Der Clou dabei: Während Süskind die Straßensperren mit Zigaretten, Alkohol oder Prostituierten besticht, schmuggeln seine Mitarbeiter die Kinder in Rucksäcken, Waschkörben und Einkaufstaschen aus der Tagesstätte, um sie an Helfer aus dem Untergrund weiterzureichen. Die Eltern hingegen bekommen Puppen an die Hand, die sie statt ihrer Kinder auf den Transport mitnehmen.

Seine eigene Deportation kann er nicht verhindern. Im September 1943 kommt auch er mit Frau und Kind nach Westerbork. Hier wird die Familie ein Jahr später auf den Zug nach Theresienstadt und Auschwitz verladen. Walter Süskind gehört zu den stillen Helden. Über ihn sagte der Israeli Joseph Michman, Historiker und ehemaliger Direktor der Gedenkstätte Yad Vashem: „Ich glaube, wir haben Süskind unterschätzt.“ Nach einer amerikanischen Dokumentation („Secret Courage – The Walter Süskind Story“) aus dem Jahr 2005 bekommt Süskind nun mit dem Film die Aufmerksamkeit, die er verdient. Der Film zeichnet in authentischer, nicht immer detailgetreuer Weise das Leben dieses Mannes nach. „Ich wollte nicht nur eine Geschichtsstun-

de erteilen“, sagt Regisseur Rudolf van den Berg. „Es ging mir darum, ein menschliches Schicksal mit all seinen Entscheidungsnoten zu erzählen, in das sich jeder hineinversetzen kann.“

Mit dramatischen Szenen, zum Teil zugunsten einer emotionalen Effekthascherei, schafft es die mit 4,6 Millionen Euro eher günstige Produktion, einen bleibenden Eindruck beim Zuschauer zu hinterlassen. Es sind Momente wie dieser, die die Kraft des Films ausmachen: „Was für ein prachtvolles Orchester“, sagt SS-Hauptsturmführer Ferdinand aus der Fünften angesichts des jüdischen Konzertensembles, das im Theater probt, um dann sarkastisch, an Süskind gewandt, zu fragen: „Du hast die Wahl. Werden die dreizehn Kinder verschickt oder doch lieber das Orchester?“ Spätestens hier wird Süskind die Tragik seines Handelns gewahr, die ihm genau das nicht lässt: eine Wahl.

In Ausstrahlung, Charme und Cleverness erinnert Süskind an Oskar Schindler. Auch das „Schleimen“ gehört dazu. Um Leben zu retten, klüngelt Süskind mit der SS. Mit dem einsamen Ferdinand aus der Fünften (sinnigerweise gespielt vom Juden-Darsteller in „Die Fälscher“, Karl Markovics) trinkt er Cognac, tauscht Witze, raucht Zigaretten und singt „Ich hatt' einen Kameraden“ am Piano. Das verschafft ihm Ansehen und Privilegien, die er für die Rettung „seiner Juden“ braucht.

Im Nachbarland hat man ihn lange gehasst dafür. Vielen Juden galt er als Verräter, der sich auf ein perfides Doppelspiel mit den Nationalsozialisten einließ. Daneben applizierte er durch sein Beispiel an das schlechte Gewissen der Niederländer. Denn auch im verwaisten Königreich – Königin Wilhelmina und das niederländische Kabinett waren während des Krieges im Londoner Exil – gab es in den Jahren 1940



Walter Süskind, 1942

Foto Kamp Westerbork

bis 1945 viele Kollaborateure, die es erst ermöglichen, 107 000 Juden (75 Prozent der Gesamtzahl, im Vergleich dazu Belgien: 38 Prozent, Frankreich: 26 Prozent) in die Vernichtungslager nach Osteuropa zu schicken, von wo aus nur circa fünf-tausend zurückkehrten. Der damaligen Regierung wird bis heute übelgenommen, dass sie zu wenig Einfluss nahm und somit einer Deportation dieses Ausmaßes Vor-schub leistete. Auch dem Jüdischen Rat, der nicht in die Aktivitäten Süskinds eingeweiht war, wurde Opportunismus vorgeworfen. Mit rund 25 000 war die Zahl derer, die innerhalb der Bevölkerung von neun Millionen aktiv Widerstand leisteten, vergleichsweise gering. Gerade auch diesen Menschen will van den Berg mit dem Film Respekt zollen.

Außer den lokalen Bemühungen einiger engagierter Menschen, die dafür sorgten, dass es in Gießen und Lüdenscheid nun auch Walter-Süskind-Straßen gibt, ist Süskind in Deutschland bisher nicht in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit gerückt. Da es heutzutage anscheinend ohne kinogerechte Aufbereitung nicht mehr geht, Geschichte zu vermitteln, bleibt zu hoffen, dass der wichtige Film über die Grenze schwappet, um auch hierzulande auf das Schicksal dieser stillen Helden aufmerksam zu machen. Ein erster Schritt ist jedenfalls getan. So wurde „Süskind“ als niederländischer Beitrag zur diesjährigen Berlinale eingereicht. CORNELIA GANITTA

Scherben im Bodensee

Roland Geyer sagt Bregenz ab

Roland Geyer, der designierte Intendant der Bregenzer Festspiele, hat bereits vor seinem offiziellen Amtsantritt zur Saison 2015 das Handtuch geworfen. Geyer, der seit 2006 höchst erfolgreich das Theater an der Wien leitet, konnte sich mit der Geschäftsführung nicht über programmatische und organisatorische Details einigen. Nach dem peinlichen Hin und Her um die überraschende Nichtverlängerung des britischen Regisseurs David Pountney, der das Festival am Bodensee seit 2004 künstlerisch auf Kurs gebracht hat, aber 2013 gehen muss, steht man in Bregenz nun vor einem Scherbenhaufen. Vorerst wird wiederum Pountney zum Retter in der Not: Er soll das Programm für 2014 von seiner walisischen Heimat aus kuratieren, wo er zur gleichen Zeit die Leitung der Oper in Cardiff übernimmt. wild